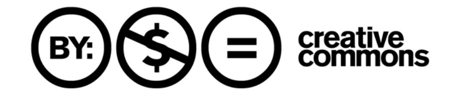


Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines

Iconografía textil Q'ero vista como texto: leyendo el rombo dualista *Hatun Inti*

Gail P. Silverman-Proust



Resumen

Resumen

Los Q'ero y otros nativos del departamento del Cusco leen el motivo geométrico dualista *Hatun Inti*, con referencia a concepciones espaciales. Los elementos gráficos que forman este rombo toman nombres y significados específicos, creando un verdadero léxico gráfico.

Résumé

L’iconographie textile Q’ero vue en tant que texte : lecture du losange dualiste *Hatun Inti*

Résumé

Les Q'ero, ainsi que les autres natifs du département de Cusco, lisent le motif géométrique dualiste Hatun Inti en l'associant à des conceptions spatiales. Les éléments graphiques qui forment ce losange ont des noms et des significations spécifiques, et créent un véritable lexique graphique.

Abstract

Q'ero textile iconography perceived as text : reading the halved *Hatun Inti*

Abstract

The Q'ero and other natives who live in the Department of Cusco read halved diamond motif as it refers to spatial concepts. The graphic elements which form this motif have specific names and meanings, creating a true graphic lexicon.

Bull. Inst. fr. études andines
1994, 23 (1): 171-190

ICONOGRAFÍA TEXTIL Q'ERO VISTA COMO TEXTO: LEYENDO EL ROMBO DUALISTA *HATUN INTI*

*Gail P. Silverman**

Resumen

Los Q'ero y otros nativos del departamento del Cusco leen el motivo geométrico dualista ***Hatun Inti***, con referencia a concepciones espaciales. Los elementos gráficos que forman este rombo toman nombres y significados específicos, creando un verdadero léxico gráfico.

Palabras claves: *Andes, quechua, cosmología, iconografía, léxico.*

L'ICONOGRAPHIE TEXTILE Q'ERO VUE EN TANT QUE TEXTE : LECTURE DU LOSANGE DUALISTE *HATUN INTI*

Résumé

Les Q'ero, ainsi que les autres natifs du département de Cusco, lisent le motif géométrique dualiste ***Hatun Inti*** en l'associant à des conceptions spatiales. Les éléments graphiques qui forment ce losange ont des noms et des significations spécifiques, et créent un véritable lexique graphique.

Mots clés : *Andes,* quechua, *cosmologie, iconographie, lexique.*

Q'ERO TEXTILE ICONOGRAPHY PERCEIVED AS TEXT: READING THE HALVED *HATUN INTI*

Abstract

The Q'ero and other natives who live in the Department of Cusco read halved diamond motif as it refers to spatial concepts. The graphic elements which form this motif have specific names and meanings, creating a true graphic lexicon .

Key words: Andes, Quechua, *Cosmology, Iconography, Lexicon.*

* Pontificia Universidad Católica del Perú, Dpto. de Ciencias Sociales.

Según el cronista Acosta [1590]1979

"los indios del Piru, antes de venir los españoles, ningún género de escritura tuvo, ni por letras, ni por caracteres, o cifras o figurillas, como los de la China y los de México ..."

Con estas palabras, tanto los cronistas del siglo XVI, como los intelectuales de hoy en día han negado la posibilidad de una escritura propia de los Andes.

Pero basándonos en 43 meses de investigaciones en las comunidades campesinas situadas en el departamento del Cusco, podemos probar ahora que sí existe una escritura andina semejante a la de China y de los Maya de México y Guatemala. Esta escritura que toma la forma de iconografía textil fabricada en la comunidad contemporánea quechua-hablante Q'ero, funciona a modo de pictogramas o de ideogramas que son leídos por los propios nativos.

Mi propósito en este artículo es el de mostrar el texto fijado en el tejido Q'ero a través de un solo motivo llamado ***Hatun Inti***, el Sol Grande, el cual es leído con referencia a concepciones espaciales tanto por los Q'ero como por los nativos de las comunidades de Kauri, Huancarani y Chinchero, todas ubicadas en el departamento del Cusco (1).

En primer lugar, describiré las características más sobresalientes del texto plasmado en el tejido Q'ero, para luego dar respuesta a tres preguntas semióticas principales:

1) ¿Cómo y quién fabrica el texto?; 2) Cuál es su composición?; y por fin, 3) ¿Cuál es el texto y quiénes son las personas que pueden leerlo?

En base a los datos que serán presentados aquí, es evidente que los quechuas contemporáneos se sirven del tejido para fijar su sabiduría.

1. EL TEJIDO ANDINO VISTO COMO UN SISTEMA DE COMUNICACIÓN

En los Andes, el arte gráfico bajo la forma de iconografía plasmada en la cerámica, arquitectura, vasos ceremoniales de madera (***kero***) y los textiles, se ha venido desarrollando por más de cinco mil años (Paul, 1990; Hocquenghem, 1987).

Las investigaciones han centrado su interés en el tejido en cuanto a un sistema de comunicación. Por ejemplo, las telas han sido ampliamente descritas en la literatura como símbolos de identidad étnica (Matos Mar *et al.*, 1984; Meisch, 1991; Medlin, 1986; Prochaska, 1988; Wasserman & Hill, 1981; Tracht, 1984). Varios estudios han descrito los motivos bolivianos, mientras que Munster (1986) y Spinnler (1988) se han ocupado de las propiedades formales de las telas, además de la transformación de los motivos.

Las investigaciones también se han ocupado de la semiótica de las telas andinas. Paul (1990) por ejemplo, demostró como los diseños textiles Paracas funcionaban como ideogramas. Burns (1981), de la Jara (1964; 1967), Lizárraga (1987; 1992) y Zuidema (1991) relacionaron los motivos ***tocapu*** incaicos con la comunicación gráfica. Por ejemplo, de la Jara (1964; 1967) específicamente visualizó los ***tocapu*** como una escritura pictográfica, en la cual un motivo representa una palabra; mientras que Burns (1981) argumentó que cada diseño denota un sonido, lo que implica una verdadera escritura alfabética. En un artículo anterior, Zuidema

(1) Véase Silverman, 1994 para el texto referente a la cosmología (espacio/tiempo), mito-historia y sistemas de clasificación fijados en el tejido Q'ero. Para los Q'ero, ***hatun inti***, como todos los motivos ***inti***, fija tanto una concepción temporal como espacial. En el presente artículo, quiero mostrar solamente el concepto espacial fijado en este motivo.

(1982) claramente describió a los ***tocapu*** incaicos como "representando valores heráldicos correspondientes a los grupos políticos incas"; sin embargo, en otro más reciente (1991), dice que las telas incaicas son una "comunicación gráfica". Lizárraga (1987; 1992) describe también los ***tocapu*** como una escritura pictográfica cargada de información calendárica.

Luego, la pionera investigación etnográfica de Verónica Cereceda (1978) argumentó a favor de una semiótica del tejido andino, comparando las bolsas con franjas multicolores de Isluga (Chile) con el lenguaje de los ***quipu*** incaicos. Además, las excelentes investigaciones antropológicas de Meisch (1988) y Seibold (1992) para las telas de Tarabuco (Bolivia) y Choquecancha (Cusco), han desentrañado el texto cosmológico y agrícola tal como lo leen las mismas personas que las hacen y usan.

Mi contribución a los estudios del tejido andino visto como texto, consiste en mostrar cómo tres motivos plasmados en los tejidos Q'ero funcionan como pictógrafos leídos por los nativos (Silverman 1986a; 1986b; 1987; 1988a; 1988b; 1991; 1993a; 1993b; 1993c;1993d; 1994; Silverman *et al.*, 1991). Primero, el rombo llamado ***inti*** (el sol) fija tanto una concepción temporal como espacial basada en la oposición de colores y en las direcciones de las líneas. Segundo, tres tipos de motivos denominados ***ch'unchu*** (***Inkarrí***) fijan el motivo de ***Inkarrí*** empezando con su representación como héroe cultural, pasando por su decapitación por los españoles y culminando en su regreso. Por último, las rayas de colores denominadas ***lista*** (lista) representan una clasificación de bienes por medio del color.

En el presente artículo, quiero mostrar cómo uno de ellos, llamado ***hatun inti***, fija su concepción del espacio en el tejido Q'ero (2).

2. LA FABRICACIÓN DEL TEXTO

En Q'ero, el texto es siempre fabricado con lana de alpaca (3), tanto en sus colores naturales como en los obtenidos mediante tintes. Nuñez del Prado (1970: 274) enumera seis plantas usadas como tintes: ***K'uchu K'uchu***, verde; ***Chapi***, rojo; ***Hatun Ch'illka***, amarillo; ***Punki***, amarillo-naranja; ***Waqra-Waqra***, amarillo brillante; y ***Luma Ch'illka***, negro.

Hoy en día, se tiñe muy poco con plantas porque es más fácil, toma menos tiempo y es relativamente barato usar las anilinas que se venden en Paucartambo y Ocongate. Los siguientes nombres designan colores obtenidos con anilinas, que aparecen en hilos sintéticos: negro (***yana***), gris (***oqe***), rosado (***panti***), marrón (***chumpi***), blanco (***yuraq***), verde (***q'omer***), rojo (***puka***), azul (***anqas***), violeta (***sani***), y anaranjado (***qellucha***).

Tanto los hombres como las mujeres de Q'ero convierten la lana de alpaca, llama y oveja en hilo. Utilizan un huso de madera llamado ***phuskay***, compuesto por un eje de madera llamado ***tissi***, y un volante redondo llamado ***peliku*** (4).

---

(2) Véase Silverman, 1988; 1994 y Silverman *et al.*, 1991b para una descripción del significado de los rombos fabricados con ***Qheswa Pallay***.

(3) Mientras que los Q'ero hilan todo tipo de lana (oveja, llama y alpaca), solamente utilizan la de alpaca en la elaboración de sus prendas de vestir. La lana de llama, por ejemplo, se utiliza para fabricar bienes utilitarios (bolsas, hondas, sogas, etc.).

(4) En cuanto a los motivos ***ch'unchu***, pude identificar por lo menos cuatro cambios que se relacionan con diferentes generaciones. Véase Silverman, 1986a; 1994, para una descripción de estos cambios. En cuanto a ***Qheswa Pallay***, si algunas mujeres jóvenes han empezado a incorporar este diseño en sus prendas, las prendas tradicionales de Q'ero respetan la regla de usar la misma técnica de tejer (***kinsamanta***), los mismos colores (oscuro/claro) y los mismos motivos (***inti, ch'unchu, lista***). Una mujer Q'ero no puede tejer un motivo mestizo en la prenda Q'ero.

Los Q'ero usan tres tipos de telares (*awana*) para fabricar sus prendas: el telar de cuerpo, el telar de cintura y el telar de cuatro estacas.

El telar de cuerpo usa el pie y la mano (izquierdos) de la tejedora como ancla para los hilos urdidos. Luego, el telar de cintura puede ser visto como una evolución del telar del cuerpo, ya que el dedo utilizado para sostener los hilos de la urdimbre es reemplazado por una estaca de madera (*istaka*) clavada en el suelo. O bien, se pueden usar dos estacas clavadas en el suelo, reemplazando así la mano y el pie izquierdos de la tejedora, facilitando el levantamiento de las urdimbres y el control de la tensión. En cuanto al telar de cuatro estacas, el urdido se hace con la ayuda de una segunda persona, puesto que su ancho no permite que la tejedora pueda realizarlo sola.

Las telas Q'ero son urdidas en forma de un ocho continuo, de modo que los hilos de la urdimbre jamás son cortados. Esto crea una tela de cuatro orillos.

3. TÉCNICA DE TEJER

Se usan dos técnicas de tejer específicas en Q'ero. Primero, se teje *Q'ero Pallay* (Motivo Q'ero) aplicando la técnica *kinsamanta* (de tres), la cual utiliza dos colores contrastantes, como el rojo y el negro además del blanco. *Kinsamanta* crea una tela de dos caras llamada *iskay uya*, en la que el diseño tejido en la cara delantera de la tela aparece invertido en su parte posterior. También se teje **Qheswa Pallay** (Motivo *Qheswa*) aplicando la técnica *iskaymanta* (de dos), en la cual sólo se utilizan dos colores contrastantes como el rojo y el negro. Esto da como resultado una tela de una sola cara (*hoq uya*) donde el motivo no aparece en el reverso. Este tipo de motivo es el más común de los que se tejen en el Cusco (Silverman, 1987; 1988; 1991a; 1994).

Lo importante de estas dos técnicas de tejer es que crean dos textos diferentes. *Kinsamanta* permite un texto que fija tanto el concepto temporal como el espacial porque hay elementos gráficos que muestran diferencias entre la luz y la sombra. En cuanto al *iskaymanta*, los motivos fabricados con esta técnica solamente representan un concepto espacial porque no contienen los elementos gráficos necesarios para fijar ideas relacionadas con la sombra y la luz (Silverman, 1987; 1988; 1991; 1994).

4. ¿QUIÉN FABRICA EL TEXTO?

En Q'ero solamente las mujeres tejen las prendas como la *lliklla*, el *chumpi* (faja), el poncho, la *ch'uspa*, el costal y el *wayako* (pequeña bolsa). Las tejedoras usan los mismos tipos de lana (*i.e.*: alpaca o llama) con los mismos colores (negro, escarlata, rojo, rosado y beige) para tejer los motivos.

Hay también uniformidad en los tipos de motivos tejidos en estas prendas. La tejedora q'ero puede ser vista como una especie de copista (Silverblatt, 1981) porque solamente reproduce los diseños de su comunidad, y no crea nuevos como las tejedoras de Choquecancha, Cusco (Seibold, 1992) o Chinchero (Franquemont, 1986; Silverman *et al.*, 1991b).

No hay lugar para la expresión individual en el textil, no obstante que sus motivos han cambiado de dos maneras distintas. En primer lugar, en base a más de 43 meses de investigaciones de campo en Q'ero y en otras partes del departamento del Cusco, sabemos

que el motivo ch'unchu (*Inkarrí*) ha cambiado su forma por lo menos cuatro veces (Silverman, 1986; 1987; 1991a; 1991b; 1993; 1994). Segundo, en algún momento después de 1957, los rombos fabricados con ***iskaymanta (Qheswa Pallay)*** empezaron a ser tejidos o usados durante la fiesta de Corpus en Q'ero. Fuera de estos dos casos, no se ha registrado cambio alguno en cuanto a su repertorio iconográfico.

5. LA METODOLOGÍA

He empleado varios métodos para decodificar los motivos Q'ero. En primer lugar, efectué 20 meses de investigaciones de campo en Q'ero y 23 meses en otras comunidades campesinas ubicadas en el departamento del Cusco. Durante ese tiempo, aprendí a tejer en todas las comunidades Q'ero: Qochamoqo, Palcabamba, K'allakancha, Hapu, Kiko, Chuwa Chuwa y Tandaña. También pude realizar tal aprendizaje en comunidades como Chinchero, Kauri, Huancarani, Pisac, Markapata y Pitumarka con el fin de comparar su repertorio iconográfico con el de Q'ero. Después efectué entrevistas informales y más tarde entrevistas grabadas a 55 tejedoras, así como a hombres Q'ero en cuanto a la identificación de sus motivos. Además, con mi equipo de La Awana Wasi del Cusco, hemos realizado entrevistas formales con mujeres y hombres en Chinchero, Kauri y Huancarani acerca de la identificación de los motivos ***inti (inti lloqsimushan / inti chinkapushan)***, y ***ch'unchu*** (Tipo Ia, Ib y II) Q'ero (5).

Con el fin de controlar la información, utilice dos métodos para retirar los motivos de las telas. Primero los dibujé en tinta negra sobre papel blanco, y pregunté: *¿Imas chay*? (¿Qué es eso?). Las respuestas de los entrevistados fueron similares a las que dieron cuando vieron los motivos tejidos. Luego pedí a mis principales informantes masculinos me dibujasen sus pueblos, el cielo, el sol, el último Inca, etc. En los dibujos usaron los mismos elementos gráficos con que tejen sus motivos.

6. LEYENDO EL TEXTO: *HATUN INTI*

Hatun Inti está conformado por un rombo grande ubicado dentro de un rectángulo. Está dividido en dos partes por una línea vertical. La parte **A** (la mitad derecha; Fig. 1) está tejida con rojo, escarlata y beige. Las líneas rojas largas, y cortas de color escarlata parten del borde del rectángulo e irradian hacia el rombo. La parte **B** (Fig. 2), al contrario, está tejida con negro, rosado y beige. Las líneas negras largas y las cortas rosadas parten del rombo principal e irradian hacia el marco rectangular. ***Hatun Inti*** se divide luego en tres rombos, colocados uno dentro del otro en orden decreciente. Son exactamente iguales al motivo global, de modo que la parte "**a**" está conformada por líneas rojas y escarlatas irradiadas hacia el interior del rombo, mientras que la parte "**b**" la forman unas cortas líneas negras y rosadas que se dirigen hacia el marco rectangular.

Hatun Inti está rodeado por un motivo secundario compuesto por una serie de triángulos isósceles denominados ***k'iraqey puntas***.

Se teje ***Hatun Inti***, como ya se ha explicado, empleando la técnica ***kinsamanta*** en la cual se utilizan tres colores: oscuro, claro y neutral; por ejemplo, negro, rojo y blanco. Se crean líneas que muestran una oposición tanto en sus colores como en la dirección de las líneas:

(5) Véase Silverman *et al.*, 1991b.



Fig. 1 - *Hatun Inti* está compuesto por un rombo dividido en dos partes por una línea vertical -Talega Q'ero- Chuwa Chuwa, 1985.

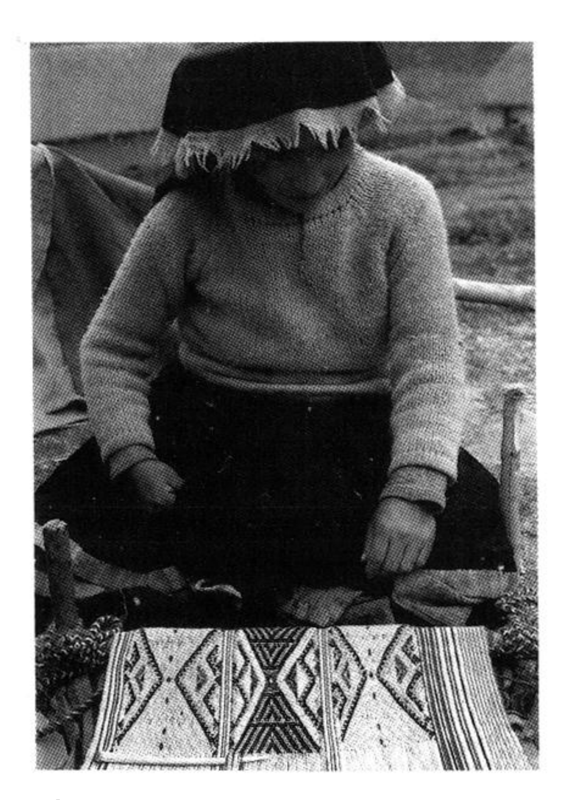


Fig. 2 - Tejiendo un poncho ceremonial con el telar de cuatro estacas -K'allakancha, 1985.

parte **A** (derecha): ROJO, ADENTRO

parte B (izquierda): NEGRO, AFUERA (Fig. 3)

Esto se relaciona con una concepción q'ero del tiempo, en la cual las líneas rojas que irradian hacia adentro representan la luz solar, mientras que las líneas oscuras que se dirigen hacia afuera representan la sombra. ***Hatun Inti*** nunca es tejido con la técnica ***iskaymanta***, la cual crea rombos que no contienen las líneas que muestran diferencias tanto en sus colores (rojo/negro), como en sus direcciones.

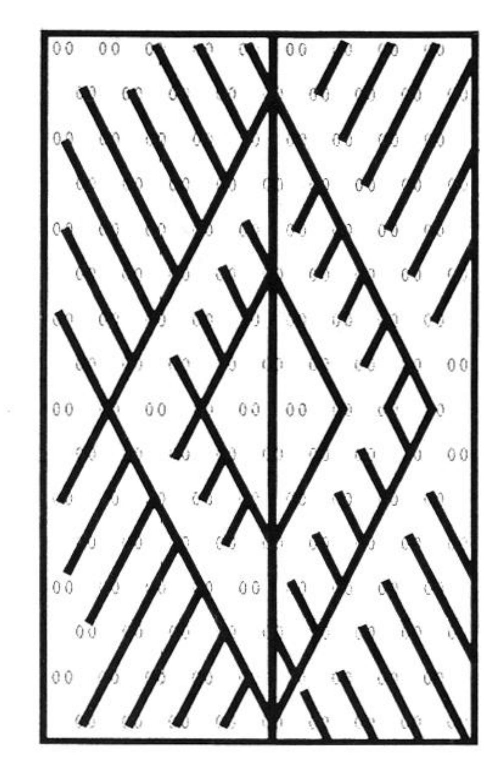


Fig. 3 - Dibujo de *Hatun Inti* **-**
Parte A (derecha): líneas claras, adentro. Parte B (izquierda): líneas oscuras, afuera.

7. LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO

El texto fijado en ***hatun inti*** está compuesto por el motivo principal y el motivo secundario. Hay tres elementos gráficos que los nativos leen en el motivo principal, es decir, ***hatun inti***: 1) tres o más rombos colocados uno dentro de otro en tamaño decreciente; 2) la línea vertical; y 3) líneas claras (roja, rosada) que empiezan al borde del rectángulo e irradian hacia adentro sin tocar el rombo, y líneas oscuras (negro, escarlata) las cuales empiezan al borde del rombo e irradian hacia afuera sin tocar el marco rectangular. En primer lugar, describiré los términos generales usados por los tres elementos gráficos. Enseguida, mostraré como los nativos leen el motivo ***Hatun Inti***.

7. 1. Tres rombos ubicados uno dentro de otro

Las tejedoras de Q'ero llaman a estos tres rombos colocados uno dentro de otro en orden decreciente ***pata***, lo cual significa "parte alta" (Cusihuaman, 1976: 102) o "anden" (González Holguín, [1609]1989: 280). En los tres rombos, también se encuentran líneas

radiantes, que se llaman ***chakran*** (Fig. 4). Por ejemplo, una tejedora de Tandaña específicamente leyó las líneas ***chakran*** de los tres rombos menores como: "***Chakran. Mayu. Kinsa patapi kashan.***" ("Campo. Río. Está en tres partes altas." Grabado: 1985)

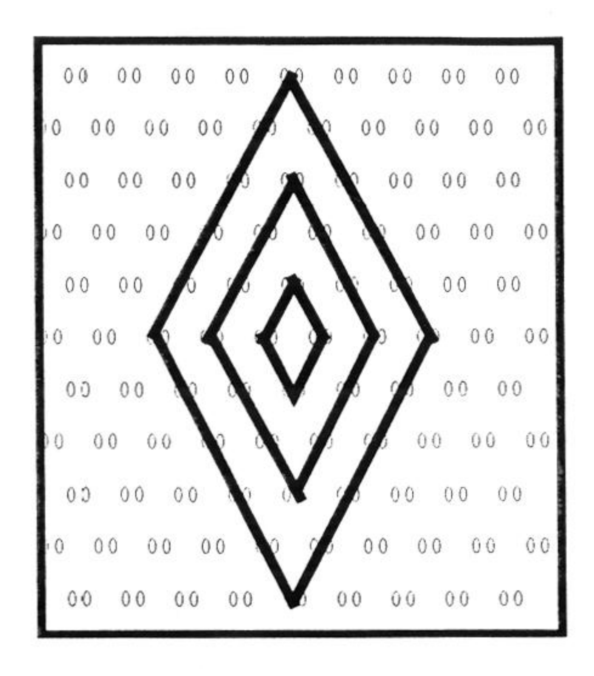


Fig. 4 - Dibujo de los tres rombos ubicados uno dentro del otro en tamaño decreciente.

7. 2. La línea vertical.

Tanto las tejedoras Q'ero como las del *Qheswa* (Chinchero, Kauri, Huancarani, etc) llaman esta línea ***sonqo***, corazón, o ***sonqocha***, corazoncito (Fig. 5). Por ejemplo, en 1985 escuché como la Sra. Rosa P., usaba este término para identificar la línea vertical tejida en su ***wayako***. Partiendo del borde izquierdo de esta bolsa, Rosa nombró los paneles de motivos en la siguiente manera: "***washka qocha*** (motivo ***qheswa***); ***sonqo*** (la franja vertical que divide en dos a ***washka qocha***); ***tipana*** (un panel de tejido llano balanceado de color marrón); ***lista*** (franja blanca y delgada); ***hatun pampa*** (un panel grande de tejido llano balanceado de color blanco); ***lista*** (una franja negra delgada); ***hatun yana pampa*** (tejido llano balanceado grande de color negro)" (notas de campo 1985: Chuwa Chuwa).

Martín A., de K'allakancha (Q'ero) llamaba la línea vertical en su ***lliklla, sonqo,*** mientras que Basilia C., también de K'allakancha, llamaba la línea vertical en el rombo cuatripartido ***sonqocha*** (Grabado: 1985).

El único otro término usado por las tejedoras para la línea vertical fue ***iskay t'aqapi***, -que quiere decir dividido en dos partes- por dos mujeres de K'allakancha.

Los hombres tanto Q'ero como de las otras comunidades, usaban otros términos para esta línea. Por ejemplo, mostré mi dibujo en blanco y negro de ***hatun inti*** a uno de mis principales informantes de Chuwa Chuwa, al Sr. Lorenzo Q., y éste lo llamó ***mayu***, es decir, el río:

P: *¿Imas chay?*

(¿Qué es eso?)

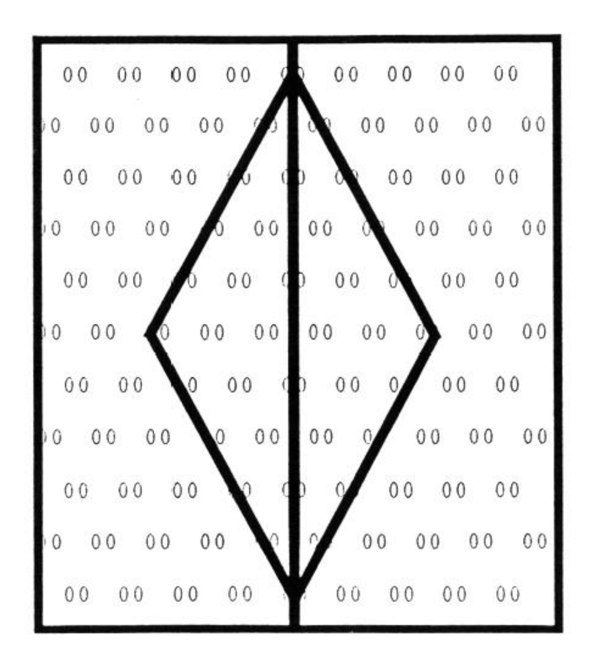


Fig. 5 - La línea vertical divide *Hatun Inti* en dos partes.

R: Este lado pertenece a Q'ero Totorani (lado derecho) y este a Q'ero grande.

P: ¿Y esta línea que queda en el centro?

R: El rayo es como "colendero".

P: ¿Cómo "colendero"? (6)

R: En quechua *sutin mayu.*

(En quechua se llama el río; Grabado: 1985)

Un hombre de Kauri, Francisco L., llamó a esta línea ***ñan***, camino, en esta manera:

P: *¿Ima sutin kay chawpita?*

(¿Cuál es el nombre de este centro?)

R: *¿Chawpi suntinqa ñan.*

(Lo llamamos el centro, camino.)

P: *¿Imarayku kashan hoq ñan?*

(¿Por qué hay un camino?)

R: *¿Imaraykutaq? ¡Purinankupaq. Runakuna ñankupaq llaqtanchis purillanchispaq!*

(¿Por qué? Para caminar. ¡Todas las personas tienen un camino para caminar!) (Grabado: 1986)

Entonces, mientras que las mujeres llaman la línea vertical ***sonqo, sonqocha*** y en raras instancias ***iskay t'aqapi***, los hombres la llaman ***ñan***, camino, o ***mayu***, río.

(6) Lorenzo quiere decir "lindero" o "límite".

7. 3. Líneas claras y líneas oscuras

El tercer elemento gráfico importante para leer el texto plasmado en el motivo ***hatun inti***, son las líneas claras que empiezan al borde del rectángulo e irradian hacia el interior en oposición a las líneas oscuras que empiezan al borde del rombo e irradian al exterior hacia el rectángulo sin tocarlo (7)

Chakran, o sea, campo, fue el nombre más comúnmente dado a las líneas que irradian en direcciones opuestas en los motivos ***inti*** (Fig. 6). En 1985, la Sra. Austina W., de K'allakancha, identificó así a las que aparecían en el motivo ***tawa inti qocha*** de su ***lliklla***. Al solicitársele más información acerca de las líneas, dijo: *"Chakraypuni ... Lliuw sutin chakran."* ("De seguro que es un campo. Todas ellas son llamadas campos". Grabado: 1985)

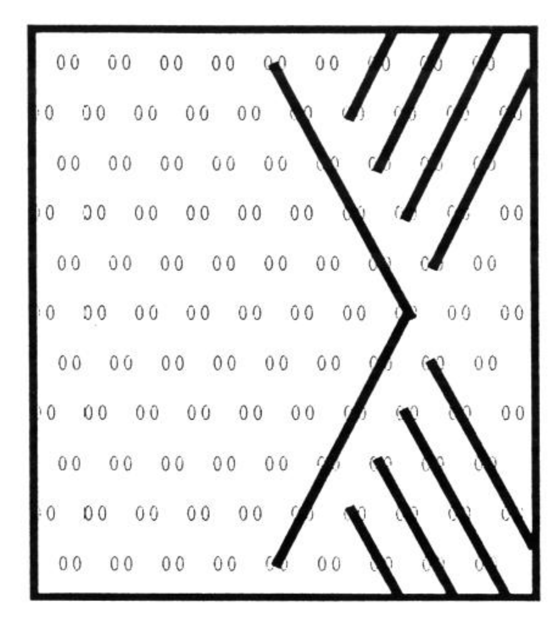


Fig. 6 - Dibujo de las líneas radiantes, empiezan al borde del rectángulo y van hacia adentro.

Otro término usado por los informantes Q'ero y no-Q'ero fue ***loran*** o ***lorayan***, que significa "las raíces y el tallo de una planta." Varios de los nativos también llamaron ***intiq chakran*** -"campo del sol"- a las líneas radiantes.

A Francisco L., de Kauri le mostré una fotografía y mi dibujo en blanco y negro del motivo ***hatun inti*** de Q'ero, haciéndole al mismo tiempo una pregunta sencilla: *¿Imas chay?* (¿Qué es eso?)

R: *Kay ... muyu. Munaycha. K'aspi chakrakuna kaskallanta.*

(Este círculo ... Es hermoso. Sólo son campos semejantes a palos.)

P: *¿Chakrachu kashan kay muyu?*

(¿Esta cosa redonda tiene campos?)

R: *Allpa pampani kashan ... chakrakuna.*

(7) Véase Silverman, 1986a para la relación entre líneas claras-adentro, que simbolizan la luz solar, y líneas oscuras-afuera, que simbolizan la sombra.

(Es un suelo de la tierra ... el campo.)

P: *¿Imarayku ruwanku kay muyu chakrata?*

(¿Por qué hacen este campo redondo?)

R: *Kay muyu chakrata awanku runakuna kausanankupaq.*

(Todos nosotros tejemos este campo para vivir) (Grabado: 1985)

Entonces Francisco llamó las líneas radiantes ***chakran***, o sea, campo.

Por el contrario, al ver estas líneas en los motivos ***inti*** de Q'ero, los llamaban "guitarra" u "órgano", términos castellanos para un instrumento musical. Pero una tejedora de Paucartambo los llamaba ***wachu***, surco, relacionando así las líneas con la agricultura.

7. 4. Los triángulos

El motivo secundario está compuesto por una serie de triángulos isósceles, que forman el texto de h***atun inti*** (Fig. 7).

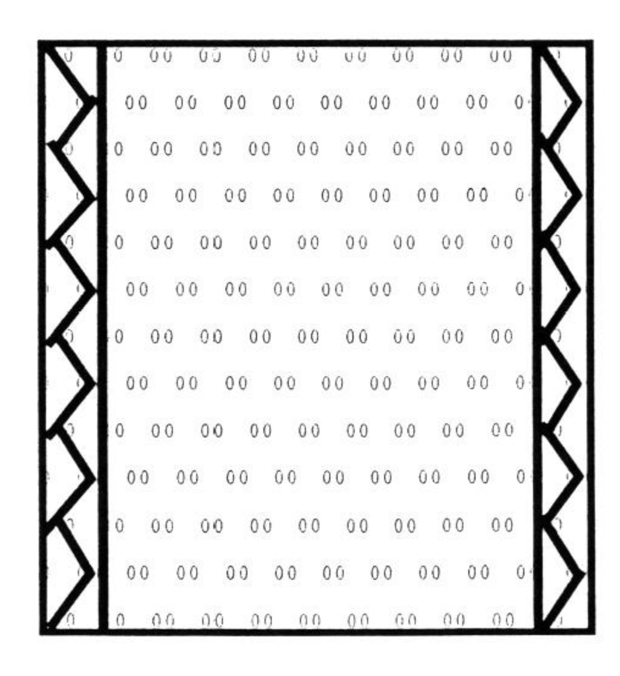


Fig. 7 - Dibujo de *k'iraqey puntas*; las puntas de las montañas.

Las mujeres Q'ero y qheswas identifican este motivo con los términos k***'iraqey puntas, k'iraqey, puntas,*** o en rarísimas ocasiones, ***puntada. K'iraqey*** se deriva del quechua ***kiru***, -diente-, y con puntas quiere decir "puntas en forma de dientes". Por el contrario, los hombres lo llaman ***orqo***, "montaña", u ***orqo puntas***, "las puntas de las montañas".

Al Sr. Francisco L., un astrólogo de Kauri, le mostré la fotografía de una c***h'uspa*** Q'ero con el motivo ***ñawpa inca*** (Fig. 8). Después de discutir con él acerca de su significado, le pedí identificar y explicar el significado de los triángulos:

P: *¿Ima sutin kay pallayta?*

(¿Cómo se llama este motivo?)

R: *Chay pallaychata ... orqochata.*

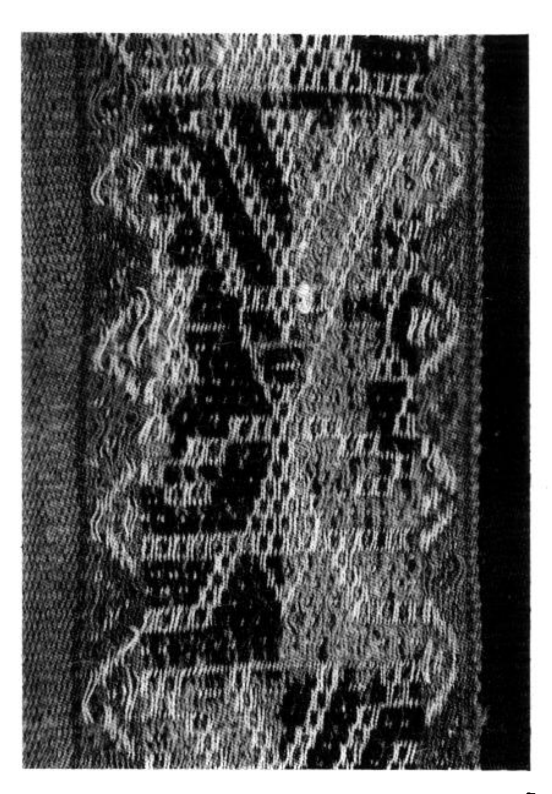


Fig. 8 - Los triángulos rodean ambos lados del motivo principal, *Ñawpa Inca* **(ancestro Inca;** *Inkarrí*) *Lliklla* **Q'ero.**

(Este pequeño motivo ... montaña pequeña.)

P: *¿Orqochachu?*

(¿Montaña pequeña?)

R: *Ari, orqocha pallayta.*

(Sí, un motivo de una montaña pequeña.)

P: *¿Imarayku awanku kay orqo pallaychata?*

(¿Por qué tejen este motivo pequeño de una montaña?)

R: *¡Tianchis orqopi!*

(¡Vivimos en la montaña!) (Grabado: 1985)

7. 5. Dibujos Q'ero

Todos los términos usados por los hombres para identificar los elementos gráficos que componen ***hatun inti*** se refieren a la comunidad Q'ero en relación a su organización social y su agricultura. Por ejemplo, el Sr. Ramón S., hizo un dibujo de Tandaña con los mismos elementos gráficos que aparecen en ***hatun inti***. Su dibujo retrata la línea vertical ***mayu/ñan/sonqocha***; las líneas radiantes ***chakran***, que exhiben una oposición en color (lado derecho: verde, violeta; izquierdo: negro); y las cumbres montañosas ***k'iraqey puntas*** que delimitan ambos lados de Tandaña (Fig. 9). Otro dibujo realizado por Sr. Benito S., de Tandaña, usa también los mismos elementos gráficos que forman el motivo ***hatun inti*** para representar esta comunidad. Su dibujo de Tandaña está dividido en dos partes por una línea

vertical que representa el Tandaña Mayu (Río Tandaña). Hay también triángulos repetidos, que representan las puntas de las montañas, que rodean tres bordes de su dibujo (8).

En base a estos dibujos y los términos usados para identificar los elementos gráficos que componen ***hatun inti***, entendemos que este motivo es la representación gráfica de la comunidad de Q'ero.

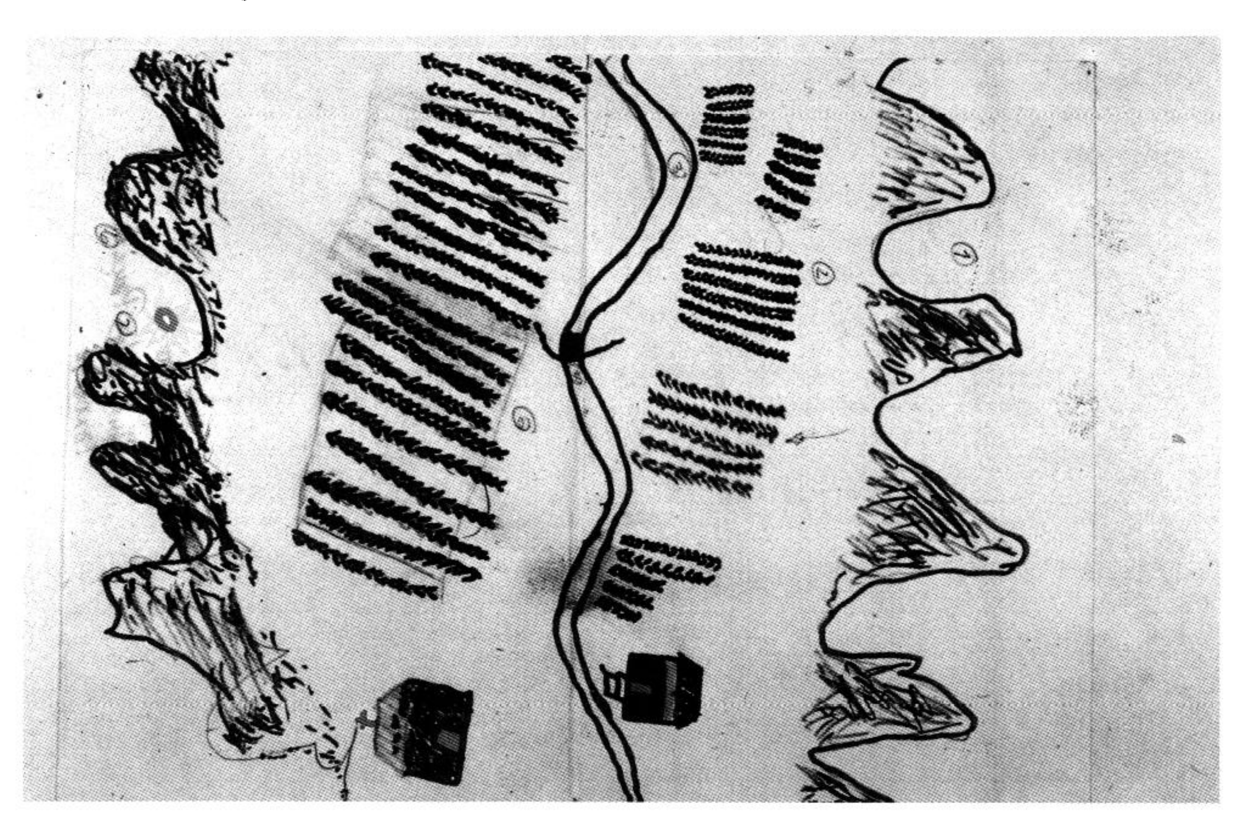


Fig. 9 - Los mismos elementos gráficos que componen este dibujo de Tandaña, forman también el motivo *Hatun Inti*: 1) los triángulos - las puntas de las montañas; 2) líneas - *chakra*, campo; 3) la línea vertical - Tandaña Mayu, río; 4) puente - *Chawpi Chaka*; 5) líneas - *chakra*, campo; 6) los triángulos - las puntas de las montañas; y 7) la puesta del sol.

8. LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE TANDAÑA

El pueblo de Tandaña se encuentra ubicado aproximadamente a dos días de camino de Paucartambo, a una distancia de 85 kilómetros. Al igual que todos los pueblos de Q'ero, Tandaña se encuentra en un largo y estrecho valle rodeado por cumbres montañosas. Al este se alza una cordillera de montañas negras cubiertas de grava a la que llaman Yana Orqo (Montaña Negra). Al sudeste se encuentra el nevado Apu Wamanllipa, montaña que es su principal deidad. Al este también está el Apu Wayra Rumi (Montaña de la Piedra y el Viento Sagrado). Al noroeste se alza el cerro Qheswawarani, cubierto de hierba.

El espacio de Tandaña está organizado por la disposición estructural de las casas, ríos y senderos. Tandaña, por ejemplo, se caracteriza por agrupamientos de casas ubicadas a ambos lados del río del mismo nombre. En ***hanan*** Tandaña (Tandaña de arriba) hay dos

(8) Los mismos elementos gráficos son vistos por los matapuquios peruanos en la ladera de una montaña en la cual se forma un rombo con variaciones en las cantidades de luz y sombra (Sara Lund Skar, comunicación personal, 1988).

agrupamientos de casas, de los cuales el primero está conformado por dos construcciones usadas como viviendas, y otras dos que son depósitos (Fig. 10). El segundo conjunto está conformado por dos viviendas y un depósito. En ***hurin*** Tandaña (Tandaña de abajo), al otro lado del río, hay otros dos agrupamientos de viviendas. El primero consiste en dos casas ocupadas y una usada como depósito, y el segundo está compuesto por dos casas habitadas y un depósito.

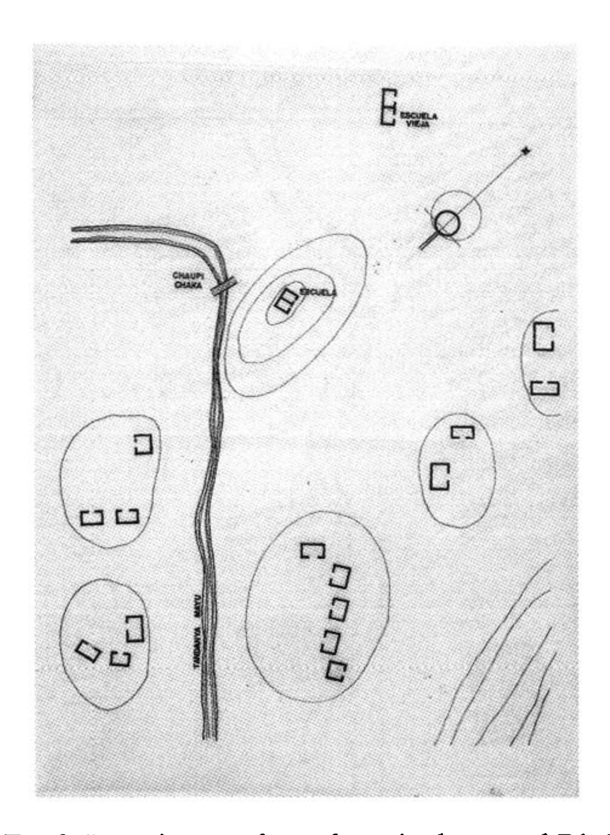


Fig. 10 - Tandaña está separada en dos mitades por el Río Tandaña.

En medio de Tandaña está el río del mismo nombre que divide en dos al espacio aldeano. La escuela está ubicada en ***hanan*** Tandaña, junto al río y sobre una pequeña colina. El río nace al noroeste de las montañas Qheswawarani, pasa por el pueblo y sigue luego por el caserío de Julio. Aquí voltea al este, prosiguiendo a Q'ero Totorani y llegando a Hatun Q'ero, aún más al este. De allí tuerce abruptamente al norte, descendiendo al río Madre de Dios para unirse finalmente al Amazonas.

Mientras que el río divide en dos el espacio aldeano, los senderos los parten en cuatro. Uno de ellos corre desde la Q'asa Apacheta (Paso Claro/Helado), al noroeste del pueblo, dirigiéndose al sudeste hacia el caserío de Lloqllapampa y al centro ceremonial de Q'ero Totorani, llegando finalmente a Hatun Q'ero. Este sendero se cruza con otro que partiendo del caserío Q'ero de Markachea, al noreste de Tandaña, pasa luego por el caserío de Julio y llega finalmente a Ocongate, al sudoeste. Ambos senderos se encuentran en Chawpi Chaka (Puente del Medio). De este modo, el espacio terrestre es dividido en dos partes por el río, y luego en cuatro por los ejes formados por los dos senderos que corren en direcciones opuestas y se encuentran en el centro del pueblo.

Si bien el espacio del pueblo es partido en dos por el río Tandaña, y en cuatro por los senderos, éste también tiene una división tripartita basada en las tres zonas ecológicas que los Q'ero explotan.

La primera zona que explotan es la ***puna***, ubicada aproximadamente a 4000-5200 metros sobre el nivel del mar. Aquí se encuentran los lugares de residencia permanente, como Tandaña, Qochamoqo, Chuwa Chuwa, Kiko y Hapu, debido a su cercanía a los pastizales de ***ichu*** necesarios para los rebaños de llamas y alpacas. La ***puna*** es también el lugar donde se cultiva la papa ***r'uki*** usada para fabricar el chuño y moraya deshidratados (Nuñez del Prado, 1983: 15).

La ***qheswa***, la segunda zona, se encuentra a 3500-2000 metros sobre el nivel del mar. Aquí se cultivan por lo menos 88 tipos de papas, 8 de ***oca*** (*oxalis crenata*) y 3 tipos de ***añu*** (*tropaeclum tuberosum*). Por último está el monte o ***yunga***, a una altura de 1800 metros; es el lugar en donde se cultiva el maíz.

Las zonas ***puna*** y ***qheswa*** están caracterizadas por presentar un paisaje dividido en pequeñas parcelas de cultivo con surcos. Estos surcos, llamados ***wachu*** por los Q'ero, y órgano por los ***qheswa***, toman distinta forma según la humedad del suelo, la pendiente del terreno, la temperatura, etc. Benito, por ejemplo, hizo un dibujo de Tandaña con tres tipos distintos de surcos. Primero dibujó una serie de ***wachus*** dispuestos verticalmente en ***hanan*** Tandaña. Dibujó luego al río Tandaña dividiendo al pueblo en las mitades de arriba y abajo. Luego hizo una serie de surcos en forma de zigzag en ***hanan*** Tandaña. Por último, en la parte inferior de su dibujo está un semicírculo separado por líneas semejantes a los rayos de una rueda, que él llamo ***chakra pununpaq*** ("Para un campo durmiente". Grabado: 1985)

En otro dibujo, hecho por un informante de K'allakancha, se muestran dos tipos de surco. En primer lugar se encuentran los de forma de zigzag, llamados ***maway wachu***, y luego los de forma vertical que el informante llamó ***kinray wachu***.

En base a estos datos, las líneas radiantes que aparecen en los motivos ***inti*** representan los surcos que dan forma a los campos de la comunidad.

9. EL LÉXICO GRÁFICO (9)

Hemos visto cómo los elementos gráficos que forman ***hatun inti*** fijan conceptos espaciales. Tanto los Q'ero como los nativos de las comunidades de Kauri, Chinchero y Huancarani, nombran los motivos y los elementos gráficos que lo componen, creando un verdadero léxico gráfico:

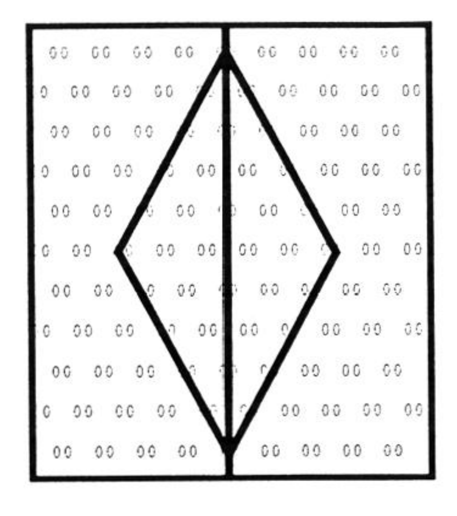
---

(9) Véase Silverman *et al.*, 1991.

MOTIVO — **SIGNIFICADO ESPACIO**

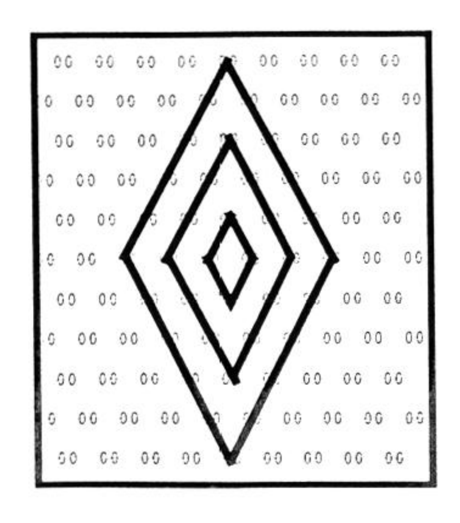
HANAN / HURIN

Fig. 11 - *Hatun Inti.*



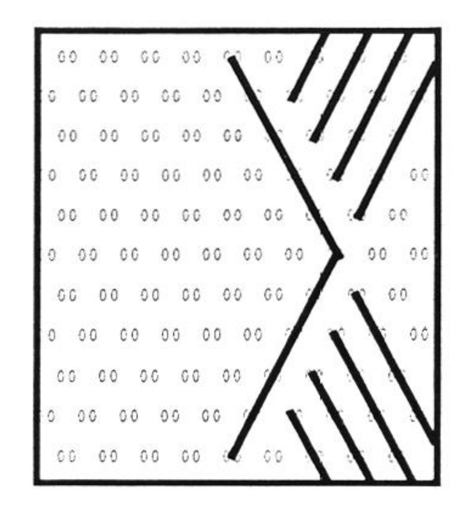
HANAN/HURIN
ARRIBA/ABAJO

Fig. 12 - *Songocha.*



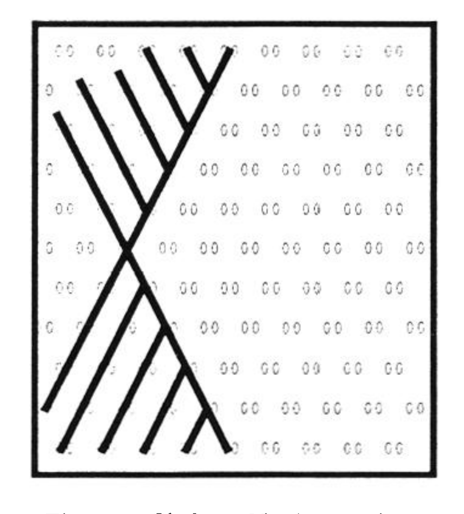
PUNA
QHESWA
MONTE

Fig. 13- *Kinsa pata.*



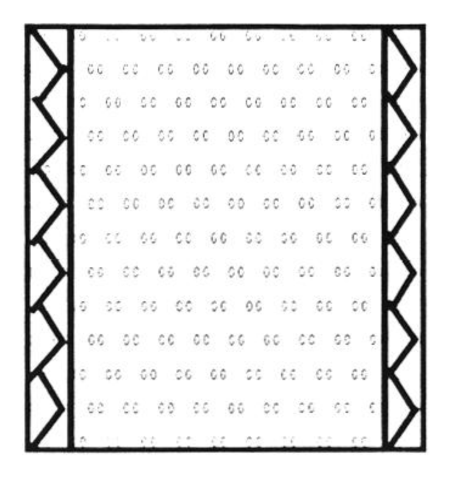
CHAKRA/CAMPO
HANAN/ARRIBA

Fig. 14 - *Chakra* - *Hanan* Tandaña.



CHAKRA/CAMPO
HURIN/ABAJO

Fig. 15 - *Chakra* - *Hurin* Tandaña.



LAS PUNTAS DE
LAS MONTAÑAS;
LINDEROS

Fig. 16 - *K'iraqey puntas* - las puntas de las montañas.

10. CONCLUSIÓN

En este artículo he mostrado cómo la comunidad quechua-hablante Q'ero usa el tejido para fijar su sabiduría. Basándome en un sólo motivo, denominado ***hatun inti***, he mostrado como los Q'ero y nativos de otras comunidades lo leen en cuanto una concepción espacial.

Cada elemento gráfico que compone ***hatun inti*** tiene un nombre y un significado distinto. Primero los tres rombos inscritos concéntricos se llaman ***puna***, ***qheswa*** y monte, o sea el pueblo. Luego, la línea vertical, ***sonqocha***, divide el espacio aldeano en dos partes y se ubica en el centro. Las líneas radiantes se llaman ***chakra***, y significa el campo. Por fin, el motivo secundario, compuesto por triángulos isósceles, denota las puntas de las montañas que funcionan como linderos o límites.

En base a los datos recogidos de los nativos, se nota que hay diferencias -en cuanto al género del informante-, respecto a los términos usados para los elementos gráficos. Por ejemplo, en cuanto a la línea vertical, las mujeres lo llaman ***sonqo*** o ***sonqocha***, mientras que los hombres lo nombran como ***ñan*** o ***mayu***. Así, las mujeres lo relacionan con el cuerpo humano mientras que los hombres lo relacionan con el espacio terrestre o celestial. Lo mismo ocurre con el motivo secundario. Las mujeres lo llaman ***k'iraqey***, ***k'iraqey puntas***, y ***puntada***, mientras que los hombres lo llaman ***orqo*** o ***orqo puntas***. Aquí las mujeres usan el lenguaje metafórico para describir este motivo mientras que los hombres lo relacionan con el espacio real.

Tomando como base el texto leído por los nativos, es evidente que el tejido Q'ero funciona como un registro de sabiduría que es entendido por toda la comunidad.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que en una u otra forma contribuyeron a que este trabajo se realice; en especial a Juan Ansión, Anne-Marie Brougère, Verónica Cereceda, Lourdes Encinas e Iris MacKenzie.

Referencias citadas

ACOSTA, J. D., [1590]1979 - *Historia Natural de las Indias*, México: Fondo de la Cultura Económica.

BURNS, W. G., 1981 - *La Escritura de los Incas: Una Introducción a la Clave de la Escritura Secreta de los Incas*, 32p., Lima: Editorial los Pinos.

CERECEDA, V., 1978 - Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales*, **33(5-6)**: 1017-1035.

DE LA JARA, V., 1964 - *La Escritura Peruana y los Vocabularios Quechuas Antiguos*, 16p., Lima: Imprenta "Lux".

DE LA JARA, V., 1967 - Vers le déchiffrement de écritures du Pérou. *Sciences et Progrès*: 241-247

FRANQUEMONT, C., 1986 - Chinchero Pallay: An Ethnic Code. *in: The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles* (A.P. Rowe, ed.): 309-330; The Textile Museum, Washington, D.C.

GONZÁLEZ HOLGUIN, D., [1609]1989 - *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*, 707p., Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

HOCQUENGHEM, A. -M., 1987 - *Iconografía Moche*, 283p., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LIZARRAGA, K., 1987 - *Identidad Nacional y Estética Andina: Una Teoría Peruana del Arte*, 325 p., Lima: CONCYTEC.

LIZARRAGA, K., 1992 - *Killka: Una Propuesta Pedagógica*, 16 p., Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

MATOS MAR, J., MATOS AVALOS, A. & MATOS AVALOS, R., 1984 - Tupe, Pueblos Tradicionales en la Provincia de Yauyos. *Boletín de Lima* **(36)**: 57-73.

MEDLIN, M. A., 1986 - Learning to Weave in Calcha, Bolivia. *in: The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles* (A. P. Rowe ed.): 275-288; The Textile Museum, Washington, D.C.

MEISCH, L. A., 1988 - The Living Textiles of Tarabuco, Bolivia. *in: Andean Aesthetics: Textiles of Peru and Bolivia* (B. Femenias, ed.): 46-59, Elvehjem Museum of Art, Madison.

MEISCH, L. A., 1991 - We are the Sons of Atahualpa and We will Win: Traditional Dress in Otavalo and Saraguro, Ecuador. *in: Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology* (M. B. Schevill, J. C. Berlo & E. B. Dwyer eds.): 261-279; Garland Publishing, New York.

MUNSTER, M., 1986 - Veranderend perspectief in de Motivien en het Wereldbeld van Chincheros, Ccachin, en Cusco, Peru. Thèse de Maîtrise, Vrie University, 402p.

NUÑEZ DEL PRADO, O., 1970 - *El Hombre y la familia: su matrimonio y organización política-social en Q'ero*, 17p., Cusco.

PAUL, A., 1990 - *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*, 195p., Norman-London: University of Oklahoma Press.

PROCHASKA, R., 1988 - *Taquile: Tejiendo un Mundo Mágico/ Weavers of a Magic World*, 95p., Lima: Arius, S.A.

SEIBOLD, K. E., 1992 - Textiles and Cosmology in Choquecancha, Cuzco, Peru. *in: Andean Cosmologies Through Time: Persistance and Emergence* (R. V. Dover, K. E. Seibold & J. McDowell eds.): 167-201, Bloomington: Indiana University Press.

SILVERBLATT, I. M., 1981 - Moon, Sun, and Devil: Inca and Colonial Transformations of Andean Gender Relations, Ph. D. diss. University of Michigan, Ann Arbor, 420p.

SILVERMAN, G., 1986a — Cuatro Motivos Inti de Q'ero. *Boletín de Lima* **(46)**: 61-76.

SILVERMAN, G., 1986b - Representación gráfica del mito de Inkarrí en los tejidos Q'ero. *Boletín de Lima* **(48)**: 59-71.

SILVERMAN, G., 1987 — Le mode tissé du temps: les textiles andins conçus comme un registre du savoir. Thèse de 3eme Cycle, Université de Paris V - René Descartes, Sciences Sociales, Sorbonne, 429p.

SILVERMAN, G., 1988 - Weaving Techniques and the Registration of Knowledge in the Cuzco Area of Perú. *Journal of Latin American Lore*, **Vol. 14(2)**: 207-241.

SILVERMAN, G., 1991 - Iskaymanta/Kinsamanta: la técnica de tejer y el libro de sabiduría elaborado en el departamento del Cuzco. *Boletín de Lima* **(74)**: 49-66.

SILVERMAN, G., CHAUCA, S. & CALLAÑAUPA, H, 1991 - *Chinchero pallay. Awana wasi del Cusco*, 39p., Lima: CONCYTEC.

SILVERMAN, G., 1993a - El tejido andino: un libro de sabiduría. *El Comercio. Dominical*. Lima, P. IV-V, 6/6/93.

SILVERMAN, G., 1993b - La tecnificación del arte gráfico. El encuentro de Dos mundos. *El Comercio. Dominical*, p. 20, 8/8/93.

SILVERMAN, G., 1993c - Aproximación a un modelo andino. *El Comercio. Dominical*, p. 20, 5/9/93.

SILVERMAN, G., 1993d - *Ch'unchu Pallay*, 54p., Lima: P.U.C./Southern Peru Copper Corporation.

SILVERMAN, G., 1994 - *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Lima: Fondo Editorial, Banco Central de Reserva del Perú.

SILVERMAN, G., CHAUCA, S. & JUÁREZ, F., 1991 - *El Léxico Gráfico del Cusco. Awana Wasi del Cusco*, Lima: CONCYTEC.

ZUIDEMA, R.T., 1982 - Bureaucracy and Systematic Knowledge in Andean Civilization. *in: The Inca and Aztec States, 1400-1800*. (G. A. Collier, R.I. Rosaldo & J. D. Wirth, eds.): 419-458. New York: Academic Press

ZUIDEMA, R.T., 1991- Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. *in: Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. (K. J. Andrien, R. Adorno, eds): 151-202. Berkeley: University of California Press.